



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2016

---

**L'esthétique et le vivant. Temps historique, temps culturel et temps  
biologique chez Baudelaire**

Klinkert, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.4000/aes.961>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-133741>

Scientific Publication in Electronic Form

Published Version

Originally published at:

Klinkert, Thomas (2016). L'esthétique et le vivant. Temps historique, temps culturel et temps biologique chez Baudelaire. Paris: Arts et Savoirs.

DOI: <https://doi.org/10.4000/aes.961>

## L'esthétique et le vivant

Temps historique, temps culturel et temps biologique chez Baudelaire

Thomas Klinkert

---

**Édition électronique**

URL : <http://aes.revues.org/961>  
ISSN : 2258-093X

**Éditeur**

Laboratoire LISAA

Ce document vous est offert par  
Zentralbibliothek Zürich

**Référence électronique**

Thomas Klinkert, « L'esthétique et le vivant », *Arts et Savoirs* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 12 décembre 2016, consulté le 16 décembre 2016. URL : <http://aes.revues.org/961> ; DOI : 10.4000/aes.961

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2016.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAVoirs et Arts)

---

# L'esthétique et le vivant

Temps historique, temps culturel et temps biologique chez Baudelaire

Thomas Klinkert

---

- 1 Le XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par la découverte de la dimension historique de la vie et du monde. La conscience historique se manifeste entre autres dans la restructuration du savoir et des disciplines universitaires, qui sont de plus en plus imprégnées d'historicité<sup>1</sup>. Dans le domaine esthétique, on remarque une sensibilité aiguë concernant l'historicité du beau ; en effet, on ne peut pas ignorer un certain parallélisme entre le domaine des sciences naturelles et celui de l'art. Cela vaut en particulier pour la notion d'évolution, qui ne manque pas d'avoir des retentissements dans le domaine esthétique<sup>2</sup>. Ainsi, cette notion d'évolution a été employée pour caractériser la logique du champ artistique :

Esprit classificateur, Brunetière introduisit tout naturellement l'évolution dans la littérature ; c'est en répartissant les œuvres dans les genres qu'il parvint à substituer l'unité de ceux-ci à la diversité des talents individuels. Nous avons essayé, pour notre part, de classer les différentes poésies qui composent *les Fleurs du Mal*, pour substituer à l'hétérogénéité apparente du recueil le développement d'une sensibilité unique dont nous notons seulement les phases successives.<sup>3</sup>

- 2 Cette citation d'un critique littéraire du début du XX<sup>e</sup> siècle (Gilbert Maire, disciple de Bergson, né en 1887 et décédé en 1958) montre bien l'importance accordée par les contemporains à la force unificatrice de la notion d'évolution. Celle-ci est susceptible de faire ressortir des ressemblances cachées que peuvent avoir des éléments apparemment hétérogènes. En outre, la notion d'évolution permet de concevoir la ressemblance qui existe entre divers types de phénomènes, tels que la littérature et la vie organique. Gilbert Maire fait remarquer que ce sont « un besoin commun de mise en ordre » et « une même façon de distinguer des phases successives dans un être vivant en formation, ou dans un ensemble d'êtres, et dans une pensée qui s'exprime », qui ont conduit la critique « à choisir la biologie pour modèle »<sup>4</sup>.
- 3 S'il est vrai que vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le concept biologique d'évolution entre dans le champ de la critique littéraire, on peut trouver des retentissements de cette sensibilité dans le domaine de l'art dès le Romantisme, voire dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Maire renvoie à des auteurs comme Dubos, Madame de Staël, Guizot ou Cousin qui ont fait des efforts

« pour rendre la littérature inséparable des autres parties d'une même civilisation ».<sup>5</sup> Il résulte clairement de ce qui vient d'être dit qu'au XIX<sup>e</sup> siècle on assiste à un rapprochement entre les sciences humaines et les sciences naturelles. Les notions de temps historique et de temps biologique se rejoignent et imprègnent à la fois le domaine scientifique et le domaine des humanités (littérature, histoire, critique).

- 4 C'est en considérant le contexte de ce mouvement général de la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle que j'aimerais étudier ici quelques aspects de l'œuvre de Charles Baudelaire. Celui-ci a été le premier à avoir développé une théorie de la modernité esthétique<sup>6</sup>. C'est dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863) qu'il a réfléchi en profondeur sur la spécificité de l'art moderne<sup>7</sup>. Il oppose « la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques » à « la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs » (p. 683). À la différence d'une conception du beau absolu qui est celle du classicisme, Baudelaire conçoit le beau comme un élément soumis à l'ordre du temps. C'est pourquoi il associe le beau à la mode. La mode est un phénomène lié au présent. Chaque présent a sa mode particulière, si bien que la mode change incessamment. En tenant compte de l'historicité du beau, en opposant la beauté particulière à la beauté générale, Baudelaire s'inscrit dans une tradition de réflexion esthétique qui remonte au Romantisme, à Madame de Staël, mais aussi à Stendhal<sup>8</sup>. Or, l'originalité de la pensée de Baudelaire consiste à avoir mis l'accent sur la dualité de la beauté. Selon lui, « le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double » (p. 685).

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments. (p. 685)

- 5 Le beau, selon Baudelaire, est donc un phénomène hybride. Il se compose d'un élément transhistorique et d'un élément historique. Cette conception double de la beauté correspond à la nature de l'homme : « La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. » (p. 685 sq.)
- 6 Il s'agit donc d'une théorie anthropologique de l'art. Dans cette théorie, il y a un ordre du temps historique (l'homme qui existe dans l'histoire) et un ordre du temps biologique (l'homme en tant qu'espèce faisant partie du règne animal). On peut s'en rendre compte en lisant le passage suivant :

Si un homme impartial feuilletait une à une toutes les modes françaises depuis l'origine de la France jusqu'au jour présent, il n'y trouverait rien de choquant ni même de surprenant. Les transitions y seraient aussi abondamment ménagées que dans l'échelle du monde animal. Point de lacune, donc, point de surprise. (p. 685)

- 7 L'ordre historique dans la société, tel qu'il se manifeste à travers les phénomènes de la mode, ressemble donc à l'ordre biologique incarné par « l'échelle du monde animal » (*Ibid.*). Dans les deux ordres, il y a des transitions imperceptibles ; les deux ordres sont caractérisés par une « profonde harmonie » (*Ibid.*).
- 8 L'ordre du temps historique et l'ordre du temps biologique/anthropologique se rejoignent dans un troisième ordre temporel, à savoir celui du temps culturel<sup>9</sup>. L'artiste a la vocation de faire entrer les éléments observables de la vie contemporaine dans l'ordre du temps culturel. L'artiste est donc un agent de transformation. Afin de pouvoir transformer la réalité en une œuvre d'art, il doit tout d'abord l'observer ; il doit posséder

« la faculté de voir » (p. 693). C'est cette faculté de voir qui lui permet de découvrir ce qu'il cherche, à savoir la modernité, pour ensuite la transformer : « Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. » (p. 694) Entre l'art des anciens maîtres et la beauté présente, il existe un écart. Cet écart est une conséquence de l'histoire. Afin de surmonter le clivage qui existe entre la beauté présente et la beauté de l'art ancien, l'artiste doit tout d'abord reconnaître la beauté du présent dans la modernité : « En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. » (p. 695) L'artiste est donc celui qui, en observant la vie de la société qui l'entoure, est capable de reconnaître la beauté dans le transitoire et de la rendre visible ; moyennant cette action, il réussit à faire entrer la beauté du transitoire dans l'ordre du temps culturel. Ce faisant, il fait appel à deux facultés importantes de l'artiste, à savoir l'imagination et la mémoire.

- 9 Dans les textes poétiques de Baudelaire, on peut repérer des répercussions de cette conception esthétique. Prenons comme exemple *La chambre double* (1862), un de ses poèmes en prose<sup>10</sup>. Ce texte commence par la description d'une chambre « qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu ». Cette chambre « spirituelle » ressemble à « un rêve de volupté ». Les meubles de cette chambre sont « doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral ». Cette chambre se caractérise donc par un ordre différent de l'ordre naturel, c'est-à-dire que les frontières entre les règnes (végétal, minéral, étoffe) y sont abolies. « Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants. » Le « je » qui observe cette chambre de rêve éprouve un sentiment de félicité et d'extase. Il est ravi de pouvoir participer à une « vie suprême » dans laquelle le temps n'existe plus. « Le temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices ! » La disparition du temps semble donc être une condition du bonheur. Le « je » se trouve dans un environnement agréable, « son esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre chaude ». Son contact avec le milieu dans lequel il est situé est un contact visuel et olfactif. Il aperçoit des couleurs, des formes, des parfums ; il voit « une Idole, la souveraine des rêves ». Il se dit être « entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ».
- 10 Dans la deuxième partie de ce poème en prose, le temps réapparaît brutalement, annoncé « par un coup terrible, lourd » qui retentit à la porte et qui provoque, chez le « je », l'impression de recevoir « un coup de pioche dans l'estomac ». Ce retour du temps ressemble donc à une agression physique. Tandis que dans la première partie du poème, le « moi » avait l'impression de se trouver dans une « serre chaude », ce qui fait penser à la situation d'un embryon dans le ventre de sa mère, maintenant il est exposé à la violence d'un environnement ennemi. L'« Idole » de la première partie est remplacée par le « Spectre » de la deuxième partie. Ce Spectre se transforme en un « huissier qui vient [l']e torturer au nom de la loi », ensuite en une « infâme concubine », enfin en un « saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit ». Ces trois figures, l'huissier, la concubine et le saute-ruisseau, incarnent les souffrances de la vie quotidienne où l'homme est soumis à la loi, au désir physique et à la nécessité de survivre. Le « rêve pur » est ainsi mis en opposition à la vie au quotidien dans laquelle tout semble laid, misérable et triste. Cette vie au quotidien est située dans un espace caractérisé négativement comme « ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui ». Tandis que dans le rêve, le « moi » respirait le « parfum d'un autre monde », le taudis où il vit est rempli d'une

« fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure ». Le temps qui « règne en souverain » implique la finitude de la vie humaine, il renvoie à la destination finale de toute créature vivante : la mort. Métaphoriquement, le temps est identifié à un « hideux vieillard ». Le « moi » ressent le temps comme une torture. Chaque seconde « jaillissant de la pendule, dit : – “Je suis la Vie, l’insupportable, l’implacable Vie !” ». Le fait de vivre sous le règne du temps est donc ressenti comme un supplice permanent qui aboutit forcément à la mort qui, elle, est cependant perçue comme une rédemption, une « bonne nouvelle ». Celui qui est soumis à la « brutale dictature » du temps vit dans une situation animale. Le « moi » est poussé par le temps, « comme si j’étais un bœuf ». La présence du temps telle que Baudelaire la décrit dans ce poème en prose se caractérise donc par des attributs négatifs. Le temps dégrade l’existence humaine, abaissant l’homme au niveau d’une bête.

- 11 Dans ce texte, on peut donc constater une tension entre deux ordres différents, un ordre caractérisé par la présence du temps, et un autre ordre caractérisé par son absence. Or, ces deux ordres opposés voire contradictoires sont indissociablement liés. L’absence du temps telle que la rêve le sujet de l’énonciation dans la première partie du texte, ne peut se concevoir que comme la contrepartie de l’existence du temps. Le bonheur et la béatitude ressentis par le rêveur dans sa chambre « véritablement spirituelle » se démarquent de la souffrance quotidienne et ne font sens que sur fond de celle-ci. L’existence humaine, selon Baudelaire, se joue dans le va-et-vient entre ces deux ordres différents, à savoir le temps chronologique qui, en l’occurrence, s’identifie au temps biologique, et l’absence du temps dans un monde spirituel. C’est en combinant ces deux conceptions du temps que Baudelaire crée une œuvre d’art qui, elle, se situe dans l’ordre du temps culturel.
- 12 Afin de bien comprendre le rapport entre l’œuvre d’art et le temps culturel, il faut considérer que l’œuvre d’art est un dispositif qui permet au lecteur de se mettre à distance de la réalité évoquée par le langage. Lorsque le texte parle de la « fétide odeur de tabac », cette odeur n’existe pas pour le lecteur dans la réalité, mais il faut que celui-ci en évoque dans son esprit l’idée. Cela vaut pour tous les éléments contenus dans le texte. La souffrance autant que le bonheur sont des états d’âme purement imaginaires qui n’existent que dans les mots du texte. C’est en recréant mentalement les situations dont parle le texte qu’un lecteur peut observer cette réalité dans son imagination. Ce faisant, il entre dans un rapport de communication avec le texte poétique et par là même il est projeté dans une temporalité différente. La temporalité spécifique de l’œuvre d’art se caractérise entre autres par la possibilité d’entrer en contact avec le passé. Quand nous lisons un texte de Baudelaire, tout se passe comme si la voix de cet auteur, mort depuis longtemps, était encore vivante, comme si nous pouvions voir naître à l’instant même le monde imaginaire inventé par le poète et encodé dans son style. Cet effet de présence imaginaire est un des pouvoirs de la littérature, et c’est grâce à ce pouvoir que la littérature peut créer ce que l’on peut appeler la *mémoire culturelle*<sup>11</sup>.
- 13 Baudelaire lui-même réfléchit sur l’importance de la mémoire culturelle dans son poème en prose *Le vieux saltimbanque* (1862), qui met en scène la rencontre d’un « moi » avec un vieux saltimbanque sur une foire. Le saltimbanque représente allégoriquement la figure du poète. Cette rencontre se produit sur le fond d’un ordre temporel caractéristique de la fête et du carnaval. Cette temporalité exceptionnelle de la fête est décrite au début du poème :

En ces jours-là, il me semble que le peuple oublie tout, la douleur et le travail ; il devient pareil aux enfants. Pour les petits c'est un jour de congé, c'est l'horreur de l'école renvoyée à vingt-quatre heures. Pour les grands c'est un armistice conclu avec les puissances malfaisantes de la vie, un répit dans la contention et la lutte universelle.<sup>12</sup>

- 14 Le vieux saltimbanque rencontré par le « moi » contraste avec l'atmosphère de fête et de joie qui règne sur la foire :

Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste.

- 15 Le saltimbanque est soumis au régime de la vieillesse, de la décrépitude et de la pauvreté. Il se trouve en exil (« il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs »). Son existence se situe aux confins de l'humanité et de l'animalité (« une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti »). Néanmoins, le saltimbanque fascine le narrateur. Cette fascination résulte d'un mélange entre l'abjection totale et son « regard profond, inoubliable ». C'est donc un personnage ambivalent<sup>13</sup>.

- 16 À la fin du texte, le narrateur interprète la figure du saltimbanque comme « l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ». Le saltimbanque est aussi identifié à un « vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants »<sup>14</sup>. Ce qui manque à ce vieux poète est donc la communication avec son public, qui est la raison d'être de la poésie. Or, s'il est vrai que le vieux saltimbanque en tant que vieux poète a perdu le contact avec son public, il y a tout de même le narrateur du texte qui, lui, est attiré par le saltimbanque et veut « déposer en passant quelque argent sur une de ces planches ». Cela signifie que le narrateur renoue le lien interrompu entre le saltimbanque et son public, établissant ainsi un contact avec le saltimbanque à travers le temps. Le saltimbanque, en effet, est déjà une figure du passé. Il a disparu aux yeux de son public, s'approche de la mort et se situe entre l'humanité et l'animalité. Néanmoins, le narrateur reconnaît en lui l'étincelle de la poésie qui vit encore et qui permet à la communication poétique de se perpétuer et d'entrer par là même dans la mémoire culturelle. C'est justement le texte poétique de Baudelaire qui sert de moyen de transmission entre le passé, le présent et l'avenir.

- 17 Nous allons étudier cette relation en choisissant un autre poème, *Une Charogne* (1857) :

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,

Ce beau matin d'été si doux :

Au détour d'un sentier une charogne infâme

Sur un lit semé de cailloux,  
Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,

Brûlante et suant les poisons,

Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique

Son ventre plein d'exhalaisons.  
Le soleil rayonnait sur cette pourriture,

Comme afin de la cuire à point,

Et de rendre au centuple à la grande Nature

Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;  
Et le ciel regardait la carcasse superbe

Comme une fleur s'épanouir.

La puanteur était si forte, que sur l'herbe

Vous crûtes vous évanouir.  
Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,

D'où sortaient de noirs bataillons

De larves, qui coulaient comme un épais liquide

Le long de ces vivants haillons.  
Tout cela descendait, montait comme une vague

Ou s'élançait en pétillant ;

On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,

Vivait en se multipliant.  
Et ce monde rendait une étrange musique,

Comme l'eau courante et le vent,

Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique

Agite et tourne dans son van.  
Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,

Une ébauche lente à venir,

Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève

Seulement par le souvenir.  
Derrière les rochers une chienne inquiète

Nous regardait d'un œil fâché,

Épiant le moment de reprendre au squelette

Le morceau qu'elle avait lâché.  
– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,

À cette horrible infection,

Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,

Vous, mon ange et ma passion !  
Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,

Après les derniers sacrements,



Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,

Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine

Qui vous mangera de baisers,

Que j'ai gardé la forme et l'essence divine

De mes amours décomposés !

- 18 Dans ce poème des *Fleurs du Mal* – il s'agit du numéro XXIX de la section *Spleen et Idéal* – le « je » s'adresse à un destinataire féminin qui est appelé « mon âme » (v. 1) et « Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion ! » (v. 39 sq.). La destinataire est donc la bien-aimée du sujet d'énonciation. À partir de cette situation d'énonciation, qui repose sur une apostrophe dirigée à une femme aimée, le texte ouvre deux horizons temporels différents. D'une part, il y a la dimension du passé et du souvenir, d'autre part, la dimension de l'avenir. La plus grande partie de ce poème est consacrée au souvenir. Le texte évoque un « bon matin d'été si doux » (v. 2) qui a confronté le « moi » et sa bien-aimée à une image de la mort. Ils ont aperçu une « charogne infâme » « au détour d'un sentier » (v. 3). Cette charogne est décrite de manière détaillée (de la deuxième à la neuvième strophe).
- 19 Dans cette description de la décomposition physique, on relève deux registres différents. Il y a d'une part le registre physiologique : « suant les poisons » (v. 6), « ventre plein d'exhalaisons » (v. 8), « puanteur » (v. 15), « mouches » (v. 17), « larves » (v. 19). D'autre part, il y a un registre métaphorique qui prend une grande importance. Ainsi, la charogne est comparée à une « femme lubrique » (v. 5) ; l'action du soleil est comparée à une action intentionnelle comme s'il voulait « cuir à point » (v. 10) le cadavre. La sphère religieuse est également évoquée sur le plan métaphorique : « Et le ciel regardait la carcasse superbe » (v. 13). La description métaphorique du cadavre évoque l'idée de la résurrection : « On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague / Vivait en se multipliant » (v. 23 sq.). À côté de la sphère religieuse, on trouve également des allusions à la sphère de l'art : « et ce monde rendait une étrange musique » (v. 25), « Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve, / Une ébauche lente à venir, / Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève / Seulement par le souvenir » (v. 29-32). Le cadavre devient ainsi l'objet de plusieurs types de description – une description physiologique et une description métaphorique – qui font appel à la sphère religieuse, mais surtout à la sphère artistique. Ainsi, la transformation de cet animal mort, effectuée par la nature – on remarque surtout le renvoi à « de noirs bataillons / De larves » (v. 18 sq.) –, est redoublée par les transformations linguistiques caractéristiques de ce texte. La bête en voie de décomposition qui relève de l'ordre biologique, et donc d'une temporalité déterminée par les lois de la nature, est transformée en un objet allégorique, qui permet au sujet d'énonciation d'entamer des réflexions sur la transformation religieuse et sur la transformation artistique. Cette multiple codification de la charogne renvoie de manière autoréflexive au pouvoir de transformation propre au texte poétique. Celui-ci n'est pas une simple représentation du monde réel – on le sait bien<sup>15</sup>. Il s'agit au contraire d'une transformation de la réalité reposant sur le pouvoir métaphorique du langage et créant une temporalité spécifique qui est celle de l'œuvre d'art. C'est grâce au pouvoir

transformatif du langage poétique que les œuvres d'art peuvent constituer une sphère de communication qui rend possible le dépassement de la mort biologique.

- 20 Cette capacité de l'œuvre d'art est évoquée dans les dernières strophes de ce poème. C'est ici que le sujet d'énonciation s'adresse à sa bien-aimée, lui prédisant sa future mort : « Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / À cette horrible infection, / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion ! / Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces, / Après les derniers sacrements, / Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses, / Moisir parmi les ossements » (v. 37-44). Ainsi la bien-aimée qui est identifiée à un ange et rattachée à une sphère surhumaine est en même temps comparée à la charogne et rabaissée au règne animal. On peut donc dire que le texte n'hésite pas à profaner la sphère de l'amour en insistant sur l'appartenance de l'homme au règne animal. D'autre part, le texte évoque cependant le pouvoir transformatif de l'œuvre d'art qui, tout en exprimant crûment les réalités physiologiques, réussit à extraire de la sphère du transitoire « l'essence divine » (v. 47). « Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés ! » (v. 45-48).
- 21 On peut en conclure que le texte poétique, auquel renvoie d'ailleurs le « je » polysémique du v. 47, retient l'essence divine de ce qui est sujet à la destruction, à savoir le corps humain ou bien l'amour entre deux êtres humains. Autrement dit, le texte poétique transforme l'ordre biologique en un ordre culturel dont la temporalité transcende la finitude de toute vie individuelle<sup>16</sup>.
- 22 Ainsi, l'esthétique de Baudelaire s'inscrit dans un mouvement général de l'histoire des idées du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de la conception historique de la vie et du monde, qui s'empare de tous les domaines du savoir, donnant lieu, par exemple, à une mise en parallèle entre la biologie et la littérature. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire met l'accent sur la dualité de la beauté, qui comprend un « élément éternel, invariable » et un « élément relatif, circonstanciel ». La beauté est donc soumise aux lois du temps et de l'histoire. Or, ainsi que nous l'avons montré, dans la théorie esthétique de Baudelaire, se rencontrent deux ordres temporels différents : le temps historique (l'homme qui existe dans l'histoire) et le temps biologique (l'homme en tant qu'espèce faisant partie du règne animal). L'artiste, en tant qu'observateur du monde et de la vie, doit tenir compte de ces deux ordres temporels afin de découvrir la beauté, puis de la rendre visible en la transformant, c'est-à-dire en la faisant entrer dans un autre ordre temporel, qui est celui de l'art : le temps culturel. L'analyse de deux poèmes en prose (*La chambre double* et *Le vieux saltimbanque*) et d'une poésie des *Fleurs du Mal* (*Une charogne*) a montré comment Baudelaire met en œuvre des éléments de sa réflexion théorique dans ses textes poétiques : (1) il met en opposition deux ordres temporels différents, respectivement fondés sur l'absence du temps, caractéristique d'un monde de rêve, et sur la présence du temps, caractéristique du monde réel, qui est soumis à la mortalité (*La chambre double*) ; (2) il analyse la logique du temps culturel, en mettant en scène la rencontre du narrateur avec le vieux saltimbanque, perçu comme une allégorie du poète ; (3) il mène une réflexion sur la tension entre la mort liée au temps biologique et la mémoire culturelle, qui relève du domaine de la poésie (*Une charogne*). Dans les trois cas, il s'avère que le temps biologique joue un rôle central, dans la mesure où c'est la mort, en tant que point de destination inévitable de la vie, qui s'inscrit dans l'œuvre d'art. En effet, la mort est – dans les trois textes abordés dans cet article – en étroite relation avec le sujet de l'énonciation impliqué – en tant qu'artiste – dans un rapport particulier au temps, à la vie

et à l'autre, si bien qu'on peut dire que la mort s'inscrit dans ces poèmes, qui ont une dimension métapoétique. Ainsi, chez Baudelaire, les savoirs du vivant, en s'inscrivant dans ses textes au niveau de la pensée et de la forme, nourrissent la réflexion esthétique et la pratique poétique.

## NOTES

1. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 a montré que la base épistémologique du XIX<sup>e</sup> siècle est caractérisée par la notion d'histoire, à travers l'étude comparée de trois domaines du savoir : la biologie, la linguistique et l'économie. L'importance générale de la pensée de l'histoire se manifeste également dans le domaine esthétique ; voir, par exemple, Gisèle Séginger, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000 et Niklas Bender, *La Lutte des paradigmes : la littérature entre histoire, biologie et médecine (Flaubert, Zola, Fontane)*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2010.
2. Voir, par exemple, Nicolas Wanlin, « La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », *Romantisme* n° 154, 2011, p. 91-104. Wanlin fait remarquer que le rapport entre le discours scientifique et le discours esthétique n'est pas forcément un rapport de subordination, mais que souvent dans les deux domaines, il y a une sensibilité commune envers les idées nouvelles, comme par exemple la notion d'évolution.
3. Gilbert Maire, « La personnalité de Baudelaire et la critique biologique des *Fleurs du Mal* », *Mercure de France* n° 302, 16 janvier 1910, p. 231-248, p. 234.
4. *Ibid.*, p. 235.
5. *Ibid.*
6. À ce sujet, voir, par exemple, Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek, Rowohlt, 1992, Thorsten Greiner, *Ideal und Ironie. Baudelaires Ästhetik der „modernität“ im Wandel vom Vers zum Prosagedicht*, Tübingen, Niemeyer, 1993, Patricia Ward (dir.), *Baudelaire and the Poetics of Modernity*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2001, Wolfgang Asholt, „Baudelaire als Paradigma der Moderne : zwischen Dandysmus und Revolution“, in *Id., Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2006, p. 190-202.
7. Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, 2 vol. , Paris, Gallimard, 1975/1976, vol. II, p. 683-724. Les éléments fondamentaux de la théorie de la modernité développée dans *Le Peintre de la vie moderne* peuvent être repérés dans les écrits précédents de Baudelaire, si bien qu'il est légitime de prendre ce texte, qui fut écrit après les *Fleurs du Mal*, comme point de départ de l'analyse.
8. Pour une comparaison entre Baudelaire et Stendhal, voir Patrick Labarthe, « Réel et beauté. Rencontre Stendhal – Baudelaire », *Stendhal Club* n° 137, octobre 1992, p. 37-50.
9. Pour une étude générale du temps chez Baudelaire, voir Georges Poulet, *Études sur le temps humain I*, Paris, Plon, 1952, p. 327-349.
10. Charles Baudelaire, « Le Spleen de Paris », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, 2 vol. , Paris, Gallimard, 1975/1976, vol. I, p. 273-374, p. 280-282.
11. Pour une théorie de la mémoire culturelle, voir Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, Beck, 1999.
12. Baudelaire, « Le Spleen de Paris », *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. I, p. 295-297.

13. Pour une interprétation du *Vieux saltimbanque* qui met l'accent sur l'ambivalence et l'ironie de ce texte, voir Rainer Warning, « Verslyrik und Prosagedicht bei Baudelaire. La muse vénale / Le vieux saltimbanque », in Klaus W. Hempfer (dir.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart, Steiner, 2008, p. 363-380.
14. Voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, qui étudie l'histoire du saltimbanque et son rapport avec l'artiste.
15. Pour une discussion de cette question en rapport avec Baudelaire, voir, par exemple, Ross Chambers, « Are Baudelaire's *Tableaux Parisiens* about Paris ? », in Anna Whiteside (dir.), *On Referring in Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 95-110.
16. Pour d'autres interprétations de ce poème fascinant, voir, par exemple, Virginia Krause/Christian Martin, « Une charogne or *Les Amours decomposed*. Corpse, Corpora and Corpus », *Romanic Review* 89/3 (mai 1998), p. 321-331, Jean-Claude Mathieu, « Une charogne », in André Guyaux/Bertrand Marchal (dir.), *Les Fleurs du Mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 161-180, Florence Vatan, « Le vivant, l'informe et le dégoût : Baudelaire, Flaubert et l'art de la (dé)composition », *Flaubert [En ligne]*, 13 (2015), mis en ligne le 06 juin 2015, consulté le 27 novembre 2016. URL : <http://flaubert.revues.org/2436>.

## RÉSUMÉS

La poétique baudelairienne de la modernité est l'expression d'une conscience historique : le beau est composé « d'un élément éternel, invariable » et « d'un élément relatif, circonstanciel » (*Le Peintre de la vie moderne*). Dans la pratique poétique de Baudelaire cette dualité du beau, qui participe d'un ordre du temps historique, est réalisée sous forme d'une tension entre deux autres ordres temporels, à savoir l'ordre du temps biologique, qui implique la mortalité de l'homme, et l'ordre du temps culturel, dont la fonction est de transcender la mort individuelle. Cette contribution étudie les rapports entre ces trois ordres temporels.

Baudelaire's poetics of modernity is the expression of a historical consciousness: beauty is composed of "an eternal, invariable element" and of "a relative, circumstantial element" (*Le Peintre de la vie moderne*). In Baudelaire's poetic texts, the duality of beauty, pertaining to a historical order of time, is realized by a tension between two other orders of time, namely the order of biological time, which implies that humans are mortal, and the order of cultural time, whose function is to transcend individual death. This contribution analyses the interrelations between these three orders of time.

## INDEX

**Keywords :** Baudelaire (Charles), biology, modernity, cultural time, aesthetics

**Mots-clés :** Baudelaire (Charles), biologie, modernité, temps culturel, esthétique

AUTEUR

**THOMAS KLINKERT**

Université de Zurich, ANR/DFG BIOLOGRAPHERS